

Gyermek-kör

A gyermekmotívum a kortárs iráni filmben

Az iráni gyermekkor sajátossága abban rejlik, hogy gyermekhez nem hozzárendelhető funkciókat kényszerít rá az iszlámban vagy a történelmi helyzetben gyökerező társadalmi viszonyrendszer.

Amikor a kortárs iráni filmekben a gyermekmotívum értelmezési lehetőségeit vizsgáljuk, kézenfekvő magyarázatként adódnak a cenzúra megszorításai és a finanszírozás könnyítései. A vallási alapú nagyon szigorú cenzúra kevésbé szigorú a gyerekekkel kapcsolatban, így könnyű elfogadni, hogy az egyébként a női sorsok mélységeit szívesen bemutató alkotó a cenzurális megkötések miatt a gyerekek történetei felé fordul. Az is közismert tény, hogy Abbas Kiarostami első rövidfilmjeit az Iráni Nevelési Intézet finanszírozta, valamint az Ifjúsági Minisztérium is jelentős összegekkel támogatja a gyerekfilmeket (ennek oldalvizén indult el Jafar Panahi is). Mégis nehéz elképzelni, hogy olyan alkotók, mint Kiarostami, Panahi vagy Mohsen Makmalbaf csupán a fenti okok miatt választották volna a gyermeket főszereplőnek, mindenféle további jelentések nélkül.

Élettani és társadalmi sajátosságok

Hogy ki a gyermek, azt elsősorban életkora alapján szoktuk eldönteni, aztán következhetnek a pszichológiai tényezők. Gordon Allport – a személyiség-lélektan kiemelkedő képviselője – megfogalmazása szerint a gyermek egy örömkereső, „nem szocializálódott lény”, akire fokozott egocentrizmus, türelmetlenség és függőség jellemző. A későbbiekben látni fogjuk, hogy ezek a vonások hogyan jelentkeznek az általunk vizsgált történetekben.

Sajátos kép tárul elénk, ha szemügyre vesszük az iráni filmekben felbukkanó gyermek szereplők helyzetét. *A csend világában* (Makmalbaf) családfenntartó a vak gyermek, a *Titkos szavazásban* (Babak Payami) szereplő lány nem szavazhat, mert még csak 12 éves, de férje már van, az *Amikor nő lettem* (Marziyeh Meshkini) első epizódjának szereplője 9 évesen(!) válik felnőtté. Mert az iszlám törvény szerint 9 éves korától már nem lány a lány, hanem nő; eszerint kell öltözködni – vagyis rejtőzködni – és viselkednie is.

Még ha rendelkezünk is némi háttér-információval az iszlám államhatalmi rendszerről, a cenzúráról, vagy jártasak vagyunk a „kinek-mihez-nincsen-joga”-témában, akkor is megzavarhat az a sokféle kép, amivel ezekben a filmekben találkozhatunk. Az egyikben állandóan fenyegető rémként vetül vászonra az iszlám rendelkezéseket tűzzel-vassal betartató férfi-hatalom árnyéka, a másokban csak jólétesültségünk segítségével látunk negatív, korlátozó tényezőket. Az öltözködést, a megtehető dolgok halmazát és a fentről jövő szabályozó tényezők erősségét már csak barokkosan tetézi a díszletként, a háttérben megjelenő iráni tájak sokfélesége. A mediterrán-hatású tengerparttól az egzotikusnak képzelt sivatagokon keresztül a vadregényes és napi híradókból ismerős hegyvidékekig minden megtalálható itt.

Ez a változatosság még a városi környezetben játszódó filmeket is jellemzi, hiszen óriási különbség van például Panahi *A kör* és a *Fehér léggömb* című filmjének Teheránja között.

Az őseredeti nézőpont

A gyermek ártatlan és romlatlan nézőpontja az a tekintet, amelyen keresztül a rendező megmutatja a minket körülvevő világot a maga egyszerűségében. Ez az eszméktől és

gondolkodási rendszerektől még szűz nézőpont objektivitása, melyet nem is szükségszerű konfrontálnia a felnőtt világgal.

Az ős-eredeti nézőpont közege az archaikum olvasztótégelyében arannyá nemesített népmesei szerkezet, illetve rendezőelvek rendszere. Két szinten érhető tetten működésük: a természeti, illetve a társadalmi környezetben. Elemei a természeti környezet esetében a természet szépsége, érintetlensége, a világmindenség ritmusa, a természeti környezet szereplőinek egymáshoz viszonyított harmóniája; míg a társadalmi környezetben a társadalmi szereplők alapvető jósága, segítőkészsége vagy csupán figyelme. A történetek szereplőiben, ha kicsit meg is mutatkozik a rosszra, önösségre való hajlam, végül mindig győz a jóra való késztetés.

A főszereplő a legkisebb gyermek, akinek a történet során végig kell járnia útját. Utaközben mindenféle szereplőkkel találkozunk, akik vagy segítik, vagy csak segítenék útjában, de lehet, hogy nem is kíváncsiak küldetésére. Mindegyikük önálló történettel rendelkezik, amikből csupán kaleidoszkópszerű szilánkok villannak fel előttünk.

A fehér léggömbben a főszereplő gyermeki, mágikus szemléletét a történet elején hosszasan szembeesíti a rendező (Panahi) a felnőtt világ realista látásmódjával – a mese csak kb. a 20. percnél indul. A kislány útra kel, hogy megvegye a szerencséhez való újévi aranyhalat. E mellett még egy nagy címletű bankóra kell vigyáznia, melynek csak egy része a hal ára. A kalandos út során a stációk – a kígyóbüvölő mutatójának vonzereje és a pénz elköltése, majd visszaszerzése, elvesztése, majd megtalálása, újra elvesztése és a sok próbálkozás a visszaszerzésre – végül elvezetnek nem csak a boldog beteljesüléshez – a visszaszerzett pénzből megvásárolja az aranyhalat –, hanem a hirtelen megjelenő a realitáshoz is. Hiszen a mese zárólatát követően láthatjuk az utcán a kígyóbüvölőket a „munkaidő” után, és a léggömbbáros fiút, akinek most már nincs más dolga, mint eldönteni, merre induljon eladni utolsó léggömbjét.

A kislányt kétszer is lezavarják a buszról, mert az első ajtón szeretne felszállni – hiszen a buszvezetővel kell beszélnie –, azonban a nők(!) csak a hátsó ajtót használhatják. Ez az a tükröződési pont, ahol a gyermeki látásmód, melynek sajátja, hogy reményekkel telve néz a világba, hogy saját magát látja a világ közepének, farkasszemét néz a valósággal.

Hasonló szerkezetet használ Mohammad Ali Talebi *Egy zsák rizs* című filmjében is. A hosszú, realista világképteremtő bevezetés után indul útjára az idős asszony és az őt elkísérő kislány. Útjuk célja, beváltani még lejárt előtti a rizsjegyeket. A rizs mennyisége és az asszony kora miatt is kalandos a vállalkozás, ráadásul a segítségként mellészegődő kislányban legfeljebb további rizikótényezőt láthatunk. A történet állomásait megannyi leküzdendő akadály, veszélyes fordulat jellemzi. Epizódjaiban több mesébe illő fordulatot találunk, mint az előbb tárgyalt filmben. A kisgyerek fejről leesett sapka visszapenderítése, a zsákot cipelő ember eltévesztése, a sok segítő kisgyerek (mint a mesébéli törpék). Hasonlóan mesei fordulatot hoz az egyes segítő karakterek színrelépése is. A sok-sok bonyodalom után végül is hazaérnek a rizsszel együtt, amiből aztán nagy adag sáfrányos ételt főznek, és az egész szomszédságot megvendégelik.

Érdemes odafigyelnünk mindkét film esetében az „út” motívumára, amely számos népmesében is szerepel. A vándorútra indulás egyik mai változata a rizsért való utazás. Általában az út megtétele valamilyen cél érdekében történik, de minden szellemi irányzatban megtaláljuk a figyelmeztetést, hogy a célra összpontosítás közben el ne feledkezzünk magáról az útról. Az út megtétele, a folyamat megélése gyakran fontosabb, mint maga a cél elérése. Ezért is lehet, hogy a *Fehér léggömbben*, amikor végre megvan a

pénz, a kislány elszalad megvenni az aranyhalat, és a film hirtelen véget ér. Nem az aranyhal megvételén van a hangsúly, hanem azon a folyamaton, azon az úton, amelyen keresztül a kislány elérkezik hozzá.

Az őseredeti nézőpont leginkább szimbolikus bemutatásával Makmalbaf *A csend világa* című filmjében találkozunk. Itt a főszereplő gyerek nemcsak áttételesen látja másként a világot, hanem ténylegesen is, hiszen vak, s az így felerősödött másik érzékszervének képességeit használja fel pénzkeresetre. Mivel édesanyja nem dolgozhat, hiszen nő, édesapját pedig az afganisztáni háború elvitte, megélhetésük érdekében neki kell munkát vállalnia. A konfliktus alapja: a háziúr kilakoltatással fenyegeti őket, ha nem fizetnek. A valódi összeütközés azonban egyfelől pontosan a gyermeki látásmód és a felnőtt világ, másfelől a mágiikus gondolkodás és a realista világszemlélet között található. A családfenntartótól elvárható felelősségteljes magatartás, önfeláldozás, a saját érdekek háttérbe szorítása nem várható el egy gyermektől. Így végül nemcsak, hogy nem szerzi meg a szükséges pénzt a lakbérre, de még a munkáját is elveszti, köszönhetően annak, hogy a szép hangok, dallamok képesek eltéríteni útjáról. A kísértéssel való küzdelemnek ez olyanfajta megrajzolása, melyben az az igazán magasztos, hogy semmiféle rossz, vagy bűn nem kapcsolódik hozzá –, ahogyan azt egyébként más kultúráknál megszoktuk.

Érdekes, hogy a fiú neve (Khorsid) napot jelent. Ha ezzel összekapcsoljuk akár a reggeli felkeléseket bemutató jeleneteket, akár általában a fiú viselkedését, újabb jelentésrétegek tárulnak fel előttünk.

Amennyire jellemző Makmalbafra, hogy képes nagyon realista képekkel felépíteni egy-egy filmet, annyira igaz az is, hogy kortársai közül ő tud a legszebb képi metaforákat felmutatni. *A csend világa* ebből a szempontból is jó példa. Gondoljunk csak a fiú és a méh visszatérő jeleneteire, vagy a szabadon futó lovat, és az azt utánzó fiút megjelenítő képsorokra. Vissza-visszatérő témája a gyermek és a természet egysége, azonossága. A kislány szépítkezése is ezt példázza: fülbevalónak cseresznye, körömlakk helyett virágszirmok. A film képi csúcspontja mégis talán az a jelenet, amelyben a fiú véletlenül eltöri a lány tükrét. Mindketten odahajolnak, s a két darabban a két arcot látjuk. Majd a lány azt a darabot veszi fel, amelyikben mi a fiút látjuk, a fiú meg azt, amiben a lányt...

A gyermeki látásmódot rendezőelvként használó filmek alapgondolata abban gyökerezik, hogy a gyermek egyik jelentős vonása: önmaga kíván lenni, nem akar, és nem is igen tud szerepekbe bújni. Ezzel szemben a felnőtt személyiség ismerve, hogy különböző helyzetekben képes különböző szerepeket magára venni. Bár érdemes azon is elgondolkozni, hogy ez a szerepjátzás mit okoz az adott személyiség életében, hiszen egy a társadalmi elvárásokból fakadó szerepjátzástól mentes felnőtt személyiséget szilárd, egyenes jellemnek, ítélünk meg, meghozza akkor is, amikor a társadalmi szerepeltvárásokkal hallgatolagosan egyetértünk.

Magunk alkotta világunk tükre

Meglátni magunkban, világunkban azokat a dolgokat, amik talán nem is annyira tökéletesek, mint ahogy képzeljük – mindehhez jó eszköz a groteszk, a túlzás, a vonások torz felnagyítása.

A gyermek nézőpontjából mi felnőttek mindig ilyen karikírozott alakok vagyunk. Jó esetben pozitív túlzás húzódik mindebben – és akkor nem csak magasságunk miatt nézhet fel ránk a gyermek. Rossz esetben negatív túlzásról van szó, és rémképként torzysulunk fölénk.

A felnőttek világának tükre a gyermeki tekintet: erről mesél nagyon izgalmasan Panahi *A tükör* című filmjében. Milyen tükrörről van is szó? Tükröt tart a rendező először is a felnőtt világ elé – és itt a gyermek-felnőtt viszonnal párhuzamba állítható az egyén-társadalom, egyén-hatalom viszony! –, tükröt tart a nagyváros elé, és maga a film is

tükröződik önmagában. A történet első fele a „fikció”, míg nem a filmforgatást megszakító gyermeki dac elindítja a „valóság” filmjét. Vagyis tükröt tart a valóság elé, rákérdez valóság és fikció viszonyára az életünkben és a művészetben.

A főszereplő kislány szerepe szerint olyan gyereket alakít, akiért iskola után nem jön el az édesanyja, ezért egyedül próbál hazajutni. Címét nem tudja, csak azt, milyen a buszvégállomás, ahol le kell szállnia. Különböző emberekkel találkozik, kicsit belecsöppen a történetükbe, segítséget kér tőlük, majd vitázik velük, ha nem egyezik az elképzelésük.

A fordulat nagyjából a film közepén következik be, amikor megmakacsolja magát, és közli a forgatócsoporttal, hogy nem szerepel tovább, vége, elege van. Mindenki azon tanakodik, mi is történt, ki rontott el és mit, mi miatt telt be a pohár.

Komoly, filmnyelvi értelemben is rendkívül mély kérdése a filmnek, hogy mennyire „véletlenszerű” ez a fordulat, illetve mennyire eltervezett. De nem csak itt merül fel ez a dilemma. Általában az iráni filmben nagy kérdés a fikció és dokumentarizmus, a történetmesélés és a valóságábrázolás viszonya.

Hiába is tanakodnak a forgatócsoport tagjai, nincs ötletük arra, hogy mi is történhetett. Hirtelen jön a felismerés: a mikrofon a kislány ruháján maradt, így ha hazaküldik, folytathatják a forgatást.

A kislány döntését a körülmények is motiválhatták (ügyetlennek, kisebbnek állítja be a film, ami miatt a barátai majd kinevetik). Mégis azt kell feltételeznünk, hogy a megszerkesztett fordulópont szoros kapcsolatban áll azzal az eseménnyel, hogy a kislányt kétszer is lezavarják a buszról, mert az első ajtón szeretne felszállni – hiszen a buszvezetővel kell beszélnie –, azonban a nők(!) csak a hátsó ajtót használhatják. Ez az a tükröződési pont, ahol a gyermeki látásmód, melynek sajátja, hogy reményekkel telve néz a világba, hogy saját magát látja a világ közepének, farkasszemet néz a valósággal. Azzal a valósággal, ahol már 9 évesen elvész a remény, a szabadság lehetősége, ahol kendő, csador vagy burka mögé kényszerítik. Nem csoda, hogy ezt felismerve vagy csak megsejtve, menekülni akar. Nem kér a felnőttek világából, még akkor sem, ha büszkeségének jól esne az elismerés, amit majd akkor kap, amikor barátai látni fogják a filmben. Elege van az egészből, mert elrontották a kedvét, mert hirtelen kizökkentették a gyermek valóságos szerepéből, és arra emlékeztették, hogy milyen jövő vár rá. Hazamenekül – de nem találja az utat, hiszen még kisgyermek, és szüksége van a felnőttek segítségére. (A „fiktív” történet tehát a „valóságban” folytatódik.) Mindebben található egy újabb konfrontációs pont: hogyan bízzon a felnőttekben, akik majd nemsokára elveszik tőle a gyermekkor lehetőségét. De milyen is lehet az apaképe egy kislánynak azon a vidéken, ahol az anyját másodrendű emberként kezelik. És milyen énképe lehet?

Mielőtt az UNICEF-nek távoznia kellett volna Afganisztánból, felmérést készített az afgán gyerekek helyzetéről. A gyerekek háromnegyede elvesztette valamelyik családtagját, szementánúja volt erőszakos cselekményeknek, elveszítették minden bizalmukat a felnőttekben. Mire szocializálódott az a gyermek, aki azt tapasztalta, hogy szülei nem tudnak biztonságot teremteni a számára, hogy az anyját bármelyik férfi bánthassa, ha valamit „helytelenül” tett, és aki sosem láthatott sem fiatal, sem idős nőt, a maga korának szépségében, hiszen egész életük rejtőzködés?

Igaz, mindez Afganisztánra vonatkozik, s Iránban, azt mondják, oldódni látszik az iszlám fundamentalizmus.

Ha reménykedhetünk is abban, hogy majd minden egyre jobb lesz, ne felejtsük el, a háború okozta lelki sérülések gyógyulási ideje nagyon hosszú. Ezzel kapcsolatban elég, ha Bahman Ghobadi filmjére gondolunk. *A teknősek is repülnek* olyan gyerekek életét mutatja be, akik az iraki-török határnál lévő menekült táborban élnek, s kizárólag azzal tudnak pénzért keresni, hogy taposóaknákat gyűjtenek be. Ehhez nem kell semmit hozzáfűzni.

Ghobadi első filmje, a *Részeg lovak ideje* sem kevésbé megrázó. Hősei kurd gyerekek, akik elvesztve szüleiket, maguk küzdenek a túlélésért Irán kurdisztáni hegyei között.

Nem lehet kitérni a történelmi helyzetből fakadó drámai sorsok bemutatása elől, azonban azt sem szabad elfelejteni, hogy még a nehéz körülmények között is lehet a gyermekkor szépségéről beszélni.

A gyermekkor szépsége

A gyermeklét pozitív oldalait bemutató filmek között kell megemlíteni elsősorban Kiarostami rövidfilmjeit, *A kenyér és sikátor*, *A szünet*, *A kórus*, *Két megoldás egy problémára*, valamint játékfilmjei közül a *Hol a barátom háza?* címűt. Ez utóbbit Sohrab Shahid-Saless *Egyszerű eset* című műve ihlette. A történet hőse egy kisfiú, aki véletlenül hazaviszi padtársa füzetét. Amikor otthon észreveszi a tévedést, elindul megkeresni, bár nem tudja, hol lakik. Majd miután nem jár sikerrel, mit tehetne mást, megírja helyette a leckét. Másnap, amikor a tanító ellenőrzi a leckéket, a füzetben a lecke mellett egy virágot talál. Egy virágot, melyet a kisfiú még vándorlása során szakított le. Az egyszerűség nem csak a történetben nyilvánul meg, hiszen nem lehet elképzelni egyszerűbb metaforát arra, hogyan gazdagítja lelkünket a másokért tett erőfeszítés, a végigjárt út, a befejezett cselekvés.

Kitartóan gyermektörténeteket dolgoz fel Majid Majidi, a *Baran* rendezője, akinek két korábbi filmje szintén ide kívánczik. *A mennyország gyermekeiben* két testvér felváltva hord egy pár cipőt, mert nem merik otthon elmondani, hogy egyikük cipője elveszett. Az egyik délelőtt, a másik délután jár iskolába. Visszatérő motívum a két testvér futása. Futnak, hogy legyen idejük a cipőcserére. Majd felcsillan a remény: az iskolában futóversenyt rendeznek, és a második díj egy pár cipő. Hősrünk annyira szeretné megnyerni, annyira igyekszik, hogy el is feledkezik arról, a cipő a második helyezetté lesz, s megnyeri a versenyt. Cipő helyett csak a dicsőség az övé. De még erőteljesebb képeket találunk következő filmjében, *A paradicsom színeiben*. Ennek hőse egy vak kisfiú, aki a vakok intézetében várja apját, hogy hazavigye a nyári szünet idejére. A késve érkező apa első kérdését az egyik tanárhoz intézi, miszerint megoldható-e, hogy a fiú állandóan az intézetben legyen? Később tudjuk meg, hogy a kisfiút csak mint akadályt látja az önös terveiben szereplő házasság előtt. Kényszeredetten viszi haza a gyermeket. A családi birtokon – Észak-Írán gyönyörű tájain járunk – megismerkedik két nővérével és a nagymamájával. A fiúnak ez maga a paradicsom. Ám nem élvezheti sokáig a boldogságot. Apja inasnak adja egy vak szőnyegszövő mesterhez. Míg a fiú félelmei – ahogy a mester nemcsak a mesterségre, hanem bölcsességre is tanítja – lassan eltűnnek, az apa is megérti, hogy felelősséggel tartozik a fiáért.

Hatalmi viszonyok hálózatában

A gyermekekről szóló filmek esetében mindig felmerül az a tézis, hogy a gyermek egyik erőteljes meghatározottsága a felnőttekhez fűződő függőségi viszony. Ennek mintájára feltérképezhetjük mindazokat a függőségi viszonyokat, amelyek látóterünkbe kerülhetnek a kortárs iráni filmekben, és joggal tehetjük fel a kérdést: kit tekintenek még gyermeknek? Kit kezelnek úgy, mintha irányításra, kontrollra volna szüksége?

Kézenfekvő válasz elsőként a nőket említeni, hiszen nem titok, mennyi mindenben gyakorol felügyeletet az iszlámban a férfi a nő felett. Az a fajta férfiuralom (P. Bordieau írja le nagyon konkrétan művében), amelyet a nyugati világban először az emancipációs mozgalom, később a feminizmus, jelenleg pedig a gender studies próbál felszámolni, egyfajta orvosi lóként él és virul az iszlám országokban.

Ennek egyik legerőteljesebb megfogalmazását Panahi *A kör* című munkájában találjuk. Akár a *Tükör*, ez is többértelmű cím. Kört zár be a történet, hiszen hősei ugyanoda érnek vissza, ahonnan elindultak, körbe értek, de egyben ebbe a körbe be is vannak zárva, nem tudnak belőle kilépni, sorsuk bezárul. Akár azért, mert fiú helyett lányt szül az asszony, s minden esélye meg van arra, hogy férje ezért elhagyja, akár azért, mert gyer-

meket vár, de nincs férje, vagy mert egyáltalán nincs férfi, aki akár csak kísérője lenne, vagy mert enged a férfinak, aki nem akar férje lenni, csak alkalmi partnere. Sorsuk, de létezésük is, mindenestül a férfiak által meghatározott.

Hasonlóan erőteljes képeket találunk a már idézett, az *Amikor nő lettem* című Meshkini-filmben. A második epizód női bicikliversenye szinte szürrealizmusba hajló képsorai-val az iszlám női sors szimbóluma lehet. A hatalmi függőségnek kiváló képi jeleit találjuk ebben a néhány percben. A bicikli, ami már önmagában is inkább a gyermekséggel függ össze, a verseny, amiről csak a harmadik epizódban derül ki biztosan, hogy verseny volt, addig csak sejthetjük, ebben a kontextusban inkább menekülés a férfi hatalma elől. A csodálatos napsütötte tengerparti környezetben – akár paradicsominak is nevezhetnénk – száguldó fekete biciklisták, a szélben lobogó csadorok olyan éles kontrasztban vannak, hogy a jelenet végén szinte követeljük a katarzist, amely nem hogy nem érkezik el, de hősnőnk sorsát illetően is csak feltételezéseink lehetnek: a nők sorsának perspektíváját látjuk a táj mögötti távoli semmiben.

Az iráni nő tökéletes metaforáját adja a Samira Makmalbaf rendezte *Az alma* főszereplőinek története. A kiindulópontot egy újsághír adta. Egy szociális munkás bátorsága mentett meg két 12 éves ikerlányt szüleitől, akik születésüktől fogva lakásukban elzárva tartották őket. Nem találkozhattak senkivel, nem is léphettek ki a lakásból. Nem tudtak rendesen járni és beszélni sem. Életükben sosem fürödtek.

A film 11 nap alatt készült el, főszerepben a saját magukat alakító ikrekkel. Bemutatja, hogyan fedezi fel két gyermek az életet: a napfényben megtett első lépésektől az első tükörbe nézésen keresztül az első játékig.

„Minél inkább kapcsolatba kerültek ezek a lányok a társadalommal, annál inkább kiteljesedtek, mint emberi lények – nyilatkozta Samira. – És ezáltal a történetük számomra egyben minden nő metaforája is.”

Mégis, mi lehetett az apa indítéka egy ilyen döntés meghozatalakor? A választ természetesen a Koránban találjuk meg: a lányok olyanok, akár a virágok. Elhervadnak, ha nem véded őket a naptól. A Korán költőisége nem meglepő azok számára, akik valóban tanulmányozzák, és nem csak hivatkoznak rá. Ismét a szó szerint vett szentenciák csapdájában vagyunk, az értelmezésmentes, vagy előreértelmezett szabályalkalmazás eseténél. Kérdés, miért ilyen komoly probléma a Korán helyes értelmezése még manapság is, amikor például már 1996-ban Ahmed Jannati ajatollah képes volt az iszlám megcsúfolásának nevezni azt, amit a tálibok művelnek a nőkkel.

A szégyellnivaló nőiség elrejtésének variációit több filmben is megtaláljuk a magát férfinak kiadó nő történeteiben. A létezés egyetlen lehetősége, hogy férfinak öltözzön, s így álljon munkába. Hogy tovább létezzon, olyan döntést kell hoznia, melynek kockázata nem más, mint a nem-lét. Ha felfedik álcáját, halálbüntetés vár rá.

A témát többek között Mariam Shahriar is feldolgozta *A nap lányaiban*, majd Majid Majidi a *Baranban*, mégis a legmegdöbbentőbb Siddiq Barmak filmje, az *Osama* (amely nem Iránban készült, hanem Afganisztánban).

Azért is ez utóbbi film a legmegdöbbentőbb, mert nem csupán arról van benne szó, hogy Afganisztánban mennyivel drámaibb a helyzet, nagyobb a kockázat, könnyebb a lebukás. Amitől igazán elakad a lélegzetünk, az a történet végkifejlete. Miután a lány vállalja a kockázatot, levágja a haját, és fiúként dolgozik, a tálibok elviszik egy fiúiskolába, ahol lelepleződik. Már felkészül a halálbüntetésre, ám mégis másként alakul a sorsa – és

A teljes napfogyatkozás, amely számunkra különleges természeti jelenség, a burkát viselő nő számára mindennapos élmény.

A tündöklő napfényből neki csak apró lukakon beszűrődő fénycsíkok jutnak. A börtön rácsos ablakán keresztül is több fényt láthat a rab.

ebben rejlik a film kulcsa. Ha végignézzük a történet egyes állomásait, akkor ezeket akár Krisztus szenvedéseinek stációihoz is hasonlíthatnánk. Csakhogy míg Krisztus a történet végén megdicsőül, addig hősünk sorsa a lehető legszánalmasabban alakul. Ha végrehajtanák rajta a halálos ítéletet, mártír lenne. De őt feleségül veszi az iskolában tanító egyik mullah, talán a legidősebb, ráadásul úgy, hogy visszaélve befolyásával, ráveszi a bírót, engedje át neki az elítéltet. De még ez sem elég, mert mindezt óriási nagylelkűséggént állítja be, amellyel megmenti a lányt a jól megérdemelt haláltól. Arról persze nem szólunk, hogy mindezt csupán azért teszi, mert ez a gyerek – mert gyerek még! –, már fiúként is vágyat ébresztett benne. Szóval megdicsőülés helyett szexuális kizsákmányolás, és ami még rosszabb elfeledettség és bezártság jut neki osztályrészül.

Az ítélezés a témája Payami *Csend két gondolat között* című filmjének is. A történet főszereplője egy fiatal nő, akit halálra ítélnék, de kiderül, hogy még hajadon, ezért a bírák határozatát nem lehet végrehajtani. A nő lakóhelyének szellemi vezetője ebbe nem nyugszik bele, ezért a nőt feleségül adja hóhérjához.

Hogy a női lét az iszlámban a bezártság egy formája, annak legszebb képi ikonját Moshen Makmalbaf *Kandahar* című filmjében találjuk meg. A történet főszereplője egy afgán származású újságíró, aki gyermekként menekült Kanadába. Most levelet kap nővérétől, aki az Afganisztáni Kandaharban tartózkodik, hogy jöjjön a segítségére, mert nem bírja tovább elviselni azt az életet, amiben része van, s amikor eljön a napfogyatkozás, öngyilkos lesz (2001-ben járunk, amikor is az ázsiai földrész lakói teljes napfogyatkozást láthattak). Mekkora bátorság kell ahhoz, hogy egy ilyen utazásra elhatározza magát valaki! Egy afgán származású nő, aki elhagyta szülőföldjét, kiszabadult a férfiak által rákényszerített rabságból, visszamenjen egyedülálló nőként Afganisztánba? Mekkora az esélye annak, hogy bárhová is eljut? Hiszen férfikísérő nélkül egy lépést sem tehet, s vele, mint nővel bármit megtehetnek. Mégis vállalja az utazást. Saját életét kockáztatja testvére életének megmentéséért. Meghozza elhatározását és leszámol magában minden félelemmel.

Története során sokféle úton-módon közeledik Kandahar felé. Végül egy esküvői menethez csatlakozik, hogy elvegyüljön közöttük. Velük ér az utolsó akadályhoz, ahol tálib fegyveresek várják az utazókat. Mindenkit átvizsgálnak, tiltott tárgyakat keresnek. Majd fekete burkás nők lesnek a várakozók burkája alá, hogy nincs-e köztük férfi? Aki vétkes, azoknak ott kell maradniuk. Hősnőnket is kérdőre vonják, s úgy látszik, elhiszik, hogy ő a menyasszony húga. Továbbengedik a menetet, s ezzel elhárult az utolsó akadály. Itt van Kandahar kapujában. Az utolsó pillanat, amit a film megmutat történetéből, amikor továbbindulása előtt visszaengedi fejére a burkát, s az apró lyukakon keresztül látja a lemenő nap fényét, majd mindez áttűnik a teljes napfogyatkozás képébe. Utolsó mondata: „Egész életemben az afgán nők börtönéből menekültem, s most ismét e börtön foglya vagyok teérted, Húgom!”

A teljes napfogyatkozás, amely számunkra különleges természeti jelenség, a burkát viselő nő számára mindennapos élmény. A tündöklő napfényből neki csak apró lukakon beszűrődő fénycsíkok jutnak. A börtön rácsos ablakán keresztül is több fényt láthat a rab.

A gyermek mint a jövő ígérete

„Ó jaj, miért van az, hogy a mi titkos betegségünk gyógyítását, a mi szívünk mélyén őrzött fájdalmunkra a gyógyírt, mindig olyanoktól várjuk, akik úgy gondolják, hogy a mi pusztulásunk az ő épülésükre szolgál...”

Ezzel a dallal kezdődik Moshen Makmalbaf dokumentum (?) filmje az „*Afgán ABC*”. Azért kérdőjeleztem meg a dokumentumfilm kategóriát, mert megint csak szembe találkoztunk a dilemmával: vajon mennyire kerül előtérbe a rendező saját üzenetét létrehozó szerkesztői szándék, illetve mennyire tekinthető a film pusztán bizonyos tények, állapotok tárgyszerű dokumentálásának.

A film alapproblémája szerint az Iránban tartózkodó afgán menekült gyerekek nem járhatnak iráni iskolába. Az iskolába tanuló, valamint az iskolából kirekesztett gyerekek megkérdezése során egyértelművé válik, hogy nincs is más vágyuk, mint hogy tanulhassanak.

De mit? Hosszasan kántálják az ábécé első két betűjét: a-be; hosszasan betűzik a víz két szótagját: a-pe. Egyszerű a megoldás, talán túlságosan is az, miszerint a tudás betűi annyira hiányoznak, annyit érnek, mint egy korty víz a sivatagban. A tudásnak és a víznek egyaránt tiszta a forrása.

És most felejtjük el, hogy az iskolában a Korán szövegét magolják, a keresztkérdésekre már egyikük sem tud felelni. Arra se gondoljunk, amit a *Kandahar* mond: az iráni menekülttáborból Afganisztánba visszainduló gyerekeknek azt tanítják, hogy ha babát találnak a földön eldobva valahol, még csak véletlenül se nyúljanak hozzá, mert akna lehet alatta.

Ezek a gyermekek az eljövendő Irán, az eljövendő Afganisztán alakítói lehetnek. Ha meg tudják fogalmazni, miben kell, hogy más legyen hazájuk, van remény a változásra.

Mi mást remélhetnénk, mint hogy minden gyermeknek legyen lehetősége a tudás tiszta forrásából meríteni.

Filmográfia

Abbas Kiarostami (1970): *Kenyér és sikkó*. (Nan va Koutcheh, rövid)
 Abbas Kiarostami (1972): *Szünet*. (Zang-e Tafrih, rövid)
 Abbas Kiarostami (1975): *Két megoldás egy problémára*. (Dow Rahehal Baraye yek Massaleh, rövid)
 Abbas Kiarostami (1982): *A kórus* (Hamsarayan, rövid)
 Abbas Kiarostami (1987): *Hol a barátom háza?* (Khane-ye doust Kodjast?)
 Jafar Panahi (1995): *A fehér léggömb*. (Badkonake sefid)
 Jafar Panahi (1997): *A tükör*. (Ayneh)
 Jafar Panahi (2000): *A kör*. (Dayereh)
 Moshen Makmalbaf (1998): *A csend világa*. (Sokout)
 Moshen Makmalbaf (2001): *Kandahar*. (Safar e Ghandehar)
 Moshen Makmalbaf (2002): *Afgán ABC*. (Alefbay-e afghan)
 Babak Payami (2001): *Titkos szavazás*. (Raye Makhfi)

Babak Payami (2003): *Csend két gondolat között*. (Sokoote beine do fekr)
 Marziyeh Meshkini (2000): *Amikor nő lettem*. (Roozi ke zan Shodan)
 Mohammad Ali Talebi (1996): *Egy zsák rizs*. (Kiseye berendj)
 Bahman Ghobadi (2000): *Részeg lovak ideje*. (Zamani baraye masti asbha)
 Bahman Ghobadi (2004): *A teknősek is repülnek*. (Lakposhta ham parvaz mikonand)
 Sohrab Sahid Saless (1973): *Egyszerű eset*. (Yek Etefagh sadeh)
 Majid Majidi (1997): *A mennyország gyermekei*. (Bacheha-Ye aseman)
 Majid Majidi (1999): *A paradicsom színei*. (Rang-e khoda)
 Majid Majidi (2001): *Baran*. (Baran)
 Samira Makmalbaf (1998): *Az alma*. (Sib)
 Mariam Shahriar (2000): *A nap lányai*. (Dakhtaran-e khorsid)
 Siddiq Barmak (2003): *Osama*. (Osama)

Farkas György
Budapest

A horror klasszikusai

A doppelgänger-motívum Hoffmann, Poe és Stevenson műveiben

A horror műfajának sok eszköze van arra, hogy az olvasóban (nézőben) kiváltsa a kívánt reakciót, legyen az félelem, kíváncsiság, gyanú (suspense). A klasszikus horror még nem élt a mai eszközökkel, nem kifejezetten sokkolni akarta az olvasót, inkább megborzongatni, gyanakvóvá tenni. Egyik eszköze ebben az úgynevezett doppelgänger-motívum (kettős én) volt, melyet többféleképpen használtak.

A klasszikus horroroknak nem a brutális jelenetek halmozása volt az eszköze, a várt reakciót (katarzis) a logikusan végigvitt cselekmény végkifejlete hozta meg. Manapság az